

# Sinfonía N°2 “Del terruño” de Guillermo Uribe Holguín, edición de la partitura

---

Monografía

Maestría en Dirección Orquestal

**Jorge Arturo Tribiño Mamby**

**Asesor del trabajo de grado:**

**Mg. Gustavo Yepes Londoño**

Escuela de Ciencias y Humanidades

Departamento de Música

Universidad EAFIT

2011

## Tabla de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>3</b>
<b>1. Justificación .....</b>	<b>7</b>
Objetivos .....	8
<b>2. La Obra .....</b>	<b>9</b>
2.1. El programa .....	13
2.2. Análisis .....	32
<b>3. Metodología de la copia .....</b>	<b>38</b>
3.1. Investigación e identificación de las fuentes.....	38
3.2. Estudio de las fuentes.....	39
3.3. La copia digital.....	42
<b>El montaje con la edición final.....</b>	<b>44</b>
<b>Comentarios finales.....</b>	<b>46</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>45</b>

## Introducción

Gran parte de la música de compositores colombianos ha permanecido inédita, sin publicar, sin grabar y sin catalogar, y esas condiciones han dificultado su circulación entre ejecutantes intérpretes, orquestas, musicólogos e investigadores de la música colombiana. De esta producción musical, un gran número de obras fue escrito para grupos de cámara y para instrumento solo, principalmente para piano, pero un porcentaje importante fue escrito para orquesta sinfónica, siendo este género el que menos ha circulado en publicaciones y ediciones.

Aunque la industria de la impresión y edición de partituras en el país tuvo cierto auge en publicaciones periódicas como revistas de cultura y semanarios hasta la mitad del siglo XX, estuvo casi exclusivamente dedicada a publicar canciones y piezas cortas para conjunto de cámara, piano, y voz y piano. Entre las razones por las cuales no se ha llegado a un desarrollo importante de la industria editorial de partituras en nuestro país, se puede mencionar la falta de interés del sector cultural por la circulación de la música académica. Según la maestra Martha Rodríguez, "En Colombia, la publicación y circulación de estos bienes no se ha desarrollado, lo que sugiere una falla en nuestros procesos educativos de comunicación cultural, directamente relacionada con la pobre pertinencia social que damos a la música"<sup>1</sup>. El propio Uribe Holguín se refirió también al poco interés que se daba a la publicación de su música. "Ésta obra mía [trozos en el sentimiento popular], sobra decirlo, como casi la totalidad de mi producción musical, continúa inédita, expuesta a perecer por los rigores del tiempo. Es muy probable que no se pierda nada si eso sucede"<sup>2</sup>.

De las sinfonías de Guillermo Uribe Holguín, la N° 2 op. 15 marcó un hito en el género y fue objeto de interés de los nacientes movimientos nacionalistas en Latinoamérica. Con la edición de la partitura de *Del terruño*, se plantea una nueva lectura de lo que fue la obra musical y pedagógica de Guillermo Uribe Holguín en el s. XX y lo que significa para los músicos colombianos en el s. XXI. Para muchos de nosotros, los datos

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna, *Sinfonía "Del terruño" de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos*. Bogotá, Ediciones Uniandes, 2009.

<sup>2</sup> URIBE HOLGUÍN, Guillermo, *Vida de un músico colombiano*, pg. 235 Ed. Voluntad. Bogotá, 1941.

biográficos y la historia de un compositor se convierten en criterios para valorar su obra, que conocemos poco, y, a falta de la partitura como fuente primaria, termina por imponerse una visión más bien anecdótica sobre su importancia en el ámbito de la música colombiana. Tal vez uno de los aciertos del compositor, al que contribuyó con sus propias sinfonías, fue dar un espacio importante dentro la cultura colombiana a la música en la sala de concierto. Este hecho cobra más importancia cuando se evidencia que hace cien años, el público estaba más familiarizado con música contemporánea de su época. Al lado de *Del terruño* y de otras obras de Uribe Holguín, frecuentemente figuraban en los programas de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio obras de Debussy, Stravinsky, Ravel, D'Indy y Dukas, entre otros. A pesar de ello, y al igual que muchos otros compositores colombianos, Guillermo Uribe Holguín dejó una obra sinfónica de gran valor musical que permanece sin publicar, "La gran mayoría de sus 120 obras permanece en manuscrito y, de las pocas obras que han salido a la imprenta, algunas son facsímil (sic) o reproducción de los mismos". Entre 1938 y 1989 se publicaron nueve de sus obras y un texto académico; cinco de ellas son de editoriales extranjeras<sup>3</sup>:

- *Sonata for Violin and Piano, Op. 7, n° 1*, Paris: Alphonse Leduc. 1910
- *Prelude for Piano, Op. 49, n° 1*, vol. 12, núm. 4, New York: New Music.
- *Prelude for Piano, Op. 56, n° 1*, vol. 12, núm. 4, New York: New Music
- *Las garzas, Op. 44*, en *Boletín Latinoamericano de Música*, suplemento, vol. IV, t. IV (octubre, 1938).
- *Hay un instante en el crepúsculo, op. 80, n° 2*, en *Revista de las Indias*, vol. 32, núm. 100 (1947).
- *Ceremonia indígena, Op. 88*, Washington; Panamerican Union, 1959.
- *Nupcial, en Colombia lustrada*, t. 4, vol. 13 (1967).
- *Tres canciones de Guillermo Uribe Holguín*, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1975.
- *Preludio Op. 56, n° 1*, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1975.
- *Curso de Armonía*, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1989

---

<sup>3</sup> DUQUE, Ellie Anne *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*  
 Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/trozos/indice.htm> (Consulta, 24 de septiembre de 2009)

De las anteriores, la única perteneciente al género sinfónico es la Ceremonia Indígena op. 88; las demás, como se ve, están dentro del género de la música de cámara.

La edición de una obra, más que la copia de la partitura propiamente dicha, es un proceso que engloba una serie de aspectos históricos, teóricos y prácticos, pero la principal fuente de investigación no deja de ser nunca la partitura misma, que en sí ya tiene plasmado un marco histórico, un estilo en la composición, una propuesta, un trasfondo musical. El presente escrito sintetiza la investigación, el estudio comparativo de las fuentes (manuscritos autógrafos, copias manuscritas, grabaciones, etc.), y la metodología que se propuso para la edición de la sinfonía N°2 op. 15 de Guillermo Uribe Holguín.

Para todo el estudio y la investigación se tuvo como base dos textos, principalmente, "Memorias de un músico colombiano", del propio compositor y "Sinfonía *Del terruño* de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos", de Martha Enna Rodríguez Melo. Este último fue de gran apoyo para el contexto musical de la obra y su análisis, y aunque las conclusiones presentadas aquí difieren en ciertos aspectos de las de ese texto, el proceso comparativo no deja de ser aclarador.

El presente texto se divide en tres capítulos. En el primero de éstos, se expone el propósito de la investigación, la justificación y pertinencia, y los objetivos proyectados.

El segundo capítulo aborda el contexto histórico de la sinfonía, sus antecedentes, y los postulados del compositor alrededor de la música nacional, según los cuales, un compositor formado académicamente podía crear la obra musical a partir de aires musicales populares; en su caso, las costumbres campesinas del altiplano cundiboyacense. También se presenta el programa que sigue la obra, las asociaciones musicales con las imágenes y hechos de la jornada en la que se enmarca el transcurso de la música. En una segunda parte de este mismo capítulo se trata el análisis de la sinfonía, estudio que se basó tomando ambos aspectos, forma y armonía, como elementos estructurales. En cuatro tablas, una por cada movimiento, se ilustra gráficamente la conformación en secciones, subsecciones, materiales temáticos y motivicos de la sinfonía.

Posteriormente, en el tercer capítulo, se expone la metodología propuesta para el proceso de copia y edición de la partitura. En esta parte se abarca el estudio comparativo de las partituras manuscritas disponibles y

la única grabación de la obra hecha en vida del compositor, así como un análisis del estilo, la escritura orquestal y la influencia del sinfonismo francés. Estos aspectos han permitido plantear soluciones a problemas de la escritura orquestal que en las fuentes no son claros, tales como algunos cambios de tempo, las relaciones de una figura común en el cambio del pulso o la falta de ligaduras de frase en las articulaciones de los vientos.

Durante esta fase se ve de qué manera, durante el proceso, se hizo necesario fijar los criterios para hacer una serie de adiciones editoriales y comentarios, lo que en resumen resultó en una edición crítica de la partitura, hecho que no se planteaba como componente del proyecto en su inicio, pero que inevitablemente acabó siendo determinante para el desarrollo completo del mismo.

Para todo el proyecto se contó con dos fuentes principales de partituras. La primera fuente que se obtuvo fue una copia manuscrita del maestro Eduardo Agudelo, a partir del manuscrito autógrafo del compositor. Se trata de una versión revisada y corregida que se clasificó como fuente principal por su claridad en la grafía musical y la inclusión de todo tipo de correcciones. La segunda fue precisamente el manuscrito autógrafo, que tiene las correcciones hechas a mano por el propio compositor pero que, según el estudio hecho, ampliado en el capítulo de metodología, se puede clasificar más como un borrador de la obra que como una versión final, razón por la cual se tomó como fuente secundaria. Estas fuentes hacen parte del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura y reposan en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias en la ciudad de Bogotá, institución que ha brindado un importante apoyo para la realización de este proyecto. Sus directivas han manifestado el interés en promover la circulación de la obra para su interpretación y estudio, aclarando que se la podrá usar en proyectos de difusión sin ánimo de lucro.

La idea para este proyecto surgió a partir de la colaboración que hice para la investigación de la maestra Martha Rodríguez sobre los contextos históricos de la obra<sup>4</sup>, en la cual hice la copia de los temas y motivos principales de la sinfonía a partir de una fuente manuscrita, lo que me animó a plantear una posible edición de la obra completa. Este es el resultado de ese proyecto.

---

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna, *Sinfonía “Del terruño” de...*

## Justificación

¿Cómo acercarse a la obra hoy en día, cómo recurrir a ese producto cultural que expresa una realidad histórica, un entorno social, una propuesta del compositor, si no se tiene la partitura misma como fuente primaria?

El caso de Uribe Holguín ejemplifica muy bien la problemática que nos interesa, que es la escasez de música publicada en el país y por ende la falta de música colombiana al alcance de instituciones musicales y universidades. Esto nos pone en clara desventaja con respecto a los procesos musicales en otros países. Mientras que la edición de partituras en Colombia es muy incipiente, las editoriales extranjeras ofrecen un amplio catálogo de partituras para todo tipo de agrupaciones instrumentales, en una amplia variedad de géneros y compositores, épocas y estilos.

Gracias al mejoramiento de la calidad en la formación y profesionalización musical en el país, lo que en tiempos de Uribe Holguín era apenas un sueño, y a que la exigencia del medio musical es cada vez mayor, la demanda de partituras y materiales musicales, tales como métodos técnicos, tratados teóricos e investigaciones ha crecido igualmente. Pero gran parte del material disponible en las facultades de música y academias, proviene principalmente de editoriales norteamericanas y europea y solo una pequeña parte comprende publicaciones de compositores, pedagogos e investigadores colombianos.

Por otra parte, la creciente conformación de orquestas de nivel universitario exige un amplio programa de obras sinfónicas para su estudio y ejecución interpretativa. Sin embargo, al lado de las obras tradicionales del repertorio sinfónico universal, figuran tan sólo unas pocas latinoamericanas. De hecho, entre los requisitos para ingresar a estudios musicales en las facultades del país, y en las audiciones para las plazas de músicos profesionales en las orquestas, figuran muy pocas obras del repertorio latinoamericano, menos aún de compositores colombianos. La falta de música colombiana publicada hace casi imposible cumplir esas necesidades.

### *Objetivos generales*

- El principal objetivo del proyecto es la primera edición de la partitura de la sinfonía "*Del terruño*" de Guillermo Uribe Holguín.
- En segundo lugar, el proyecto busca poner a disposición la partitura editada para diferentes instituciones musicales del país con el fin de llevarla a circulación dentro de los programas y conciertos de las orquestas sinfónicas en Colombia, tanto universitarias como profesionales.

### *Objetivos específicos*

- Ubicar y clasificar las fuentes primarias (autógrafo, copias, manuscritos, partes instrumentales), de la obra.
- Digitalizar el manuscrito autógrafo de la obra en fotografía digital.
- Copiar la partitura en medio virtual mediante software de edición de partituras.
- Editar la obra en dos cuerpos: partitura general y partes instrumentales.
- Aportar material musical sinfónico para el estudio en las cátedras de composición y dirección de las instituciones educativas del país.
- Presentar también la memoria escrita del proceso o Monografía, requisito parcial de grado.



## 1. La obra

Francisco Kurt Lange hace la siguiente clasificación de la obra de Uribe Holguín<sup>5</sup>:

1. Música para piano
2. Música vocal
3. Música de cámara
4. Música sinfónica
5. Música vocal-sinfónica

El cuarto ítem de la clasificación incluye 11 sinfonías, de las cuales, hasta la actualidad, sólo la segunda, objeto de este proyecto, ha sido editada; todas las demás permanecen en el manuscrito del compositor esperando ser recuperadas para su estudio, edición, publicación, interpretación y circulación en el ámbito sinfónico nacional.

La primera de sus sinfonías, op. 11, compuesta en 1914, se enmarca dentro del esquema de la sinfonía europea de herencia romántica con elementos de la escuela impresionista, y aunque se trata de una obra completa, solo el primer movimiento figuró mas bien como obertura<sup>6</sup> en los conciertos programados y dirigidos por el mismo compositor.

Su segunda sinfonía fue compuesta en 1924 con el incentivo de participar en el concurso de composición organizado por la Junta de Festejos Patrios, que tenía el fin de estimular el trabajo de los compositores nacionales. La obra obtuvo el primer premio y fue estrenada por el propio compositor con la Orquesta de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio, orquesta que él dirigía desde hacía 13 años. El acto tuvo lugar en el teatro Colón de la ciudad de Bogotá el 20 de octubre del mismo año.

---

<sup>5</sup> LANGE, Kurt, *Guillermo Uribe Holguín*, en Boletín Latinoamericano de Música, Instituto Interamericano de Música, 1938. pp. 757-780

<sup>6</sup> LANGE, Kurt, *Guillermo Uribe Holguín*, en Boletín...

Con *Del terruño*, Uribe Holguín incorpora por primera vez en una obra de carácter académico el elemento de la música nacional y, por ello se puede considerar como pionera en el movimiento nacionalista en la música sinfónica Latinoamericana. Sin embargo, no podemos afirmar que este fenómeno se hubiera generado únicamente desde nuestro país ya que, como dice el compositor Aurelio Tello, el nacionalismo se estaba abriendo camino en el arte a lo largo todo el subcontinente desde finales del s. XIX, siguiendo la influencia que ejercieron los artistas europeos y, en particular, los compositores de Europa del este y de España<sup>7</sup>.

La idea de crear un arte “nacional” no fue asunto exclusivo de algún país latinoamericano en particular. El “nacionalismo”, esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aún de atonalismo (es decir, de “modernidad” en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo en un orden que no es sólo alfabético, sino también cronológico), sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento nacional). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinversiones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa.

Desde el punto de vista del compositor Guillermo Rendón la figura de Uribe Holguín debió llamar la atención de otros compositores latinoamericanos que estaban en búsqueda de un estilo permeado por lo nacional: "Aunque en su propio país rara vez se interpretan composiciones suyas, desconocidas prácticamente en otros por permanecer inédita la mayor parte de su obra, Uribe Holguín es considerado como una de las figuras más importantes en la historia de la música colombiana. El vasto número de sus composiciones no halla paralelo

---

<sup>7</sup> TELLO, Aurelio, “Aires Nacionales en la Música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad”, en revista *Hueso Húmedo* N° 44, Comunidad Andina, Mayo 2004.

entre sus coetáneos latinoamericanos y su sólida formación musical permite considerarlo como uno de los compositores de mayor importancia en el continente americano"<sup>8</sup>.

El compositor tituló su segunda sinfonía como *Del terruño* por la referencia a las costumbres campesinas y la descripción de un día de peregrinación y fiesta. La obra marca un punto de partida del estilo nacionalista en Colombia y en Latinoamérica, en particular en la música sinfónica. Así se refiere el propio compositor a la obra en sus memorias: "...esta partitura venía a servir de nueva comprobación de mis ideas expuestas en relación con el uso del elemento popular en la música seria"<sup>9</sup>. Se trataba de la tesis que formuló en la conferencia dictada en 1923 sobre la música nacional, donde afirmaba que, a partir de un aire campesino, un compositor de formación académica podía construir una gran obra.

Con estos elementos, Uribe Holguín estaba fijando los criterios para el nacionalismo musical en el subcontinente, un nacionalismo implícito que no toma melodías campesinas ni ritmos textuales, sino que se basa en ellos para construir una música local, pero que a la vez tiene los medios y los elementos para transmitirse universalmente.

La sinfonía *Del terruño* sigue la tradición del sinfonismo francés, heredado por Vincent D'Indy, quien trabajó junto a su maestro el compositor Franco-Belga Cesar Franck, y de quien Uribe Holguín recibió la influencia directa en la Schola Cantorum. Esta tradición adoptada por los franceses, responde a los postulados de Wagner sobre la continuidad del discurso musical y la incorporación del concepto del motivo recurrente o *leitmotiv*. Siguiendo estos procedimientos, los materiales temáticos se construyen a partir de un motivo característico que figura en varios pasajes a lo largo de toda una pieza. Este motivo es una célula a partir de la cual se generan otros temas y motivos presentes en diferentes partes de la obra. En el caso de *Del terruño*, el motivo generador se caracteriza por su construcción métrica, a partir de una construcción rítmica de bambuco, y

---

<sup>8</sup> RENDON, Guillermo *Maestros de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)* en *Música*, 51 (marzo-abril, 1975), págs. 4-5.

<sup>9</sup> URIBE HOLGUÍN, Guillermo, *Vida de un músico colombiano*, ed. Voluntad Bogotá. 1941. Cap. XVIII

una línea melódica corta, armonizada con una segunda voz en terceras paralelas, procedimiento casi invariable en las canciones campesinas tradicionales de la época.

Entre las características de la obra, tal vez la que más destacada, donde encontramos lo representativo del elemento nacionalista, es la que tiene que ver con la concepción rítmica y el metro. A lo largo de los cuatro movimientos se observa la alternancia entre compás binario de división ternaria ( $6/8$ ) y ternario de división binaria ( $3/4$ ), muchas veces dentro de una misma indicación métrica. Sobre esta combinación rítmica están contruidos los temas y motivos de danza de los cuatro movimientos. Este elemento también relaciona la obra con el nacionalismo latinoamericano, ya que se trata de una particularidad rítmica presente en las músicas de los países, a lo largo de todo el subcontinente. Hay pasajes en la obra donde incluso se superponen estas agrupaciones rítmicas simultáneamente, como veremos en los ejemplos extraídos de la partitura. A esta particularidad, el compositor le suma una variación también de índole rítmica, que es el uso de los tresillos en un compás de división binaria y dosillos en compás de división ternaria. Todos los elementos y procedimientos en la obra demuestran la preocupación por lograr una síntesis entre su formación académica de fuerte tradición francesa, y su desarrollo como compositor colombiano.

La orquestación, ligada íntimamente a la concepción de la obra, juega un papel importante en la música de Uribe Holguín. Con esta sinfonía estamos hablando de la primera obra para gran orquesta producida en el país. Incorpora instrumentos nuevos en nuestro ámbito sinfónico como, por ejemplo, la celesta, adquirida por el Conservatorio en la renovación de la dotación instrumental emprendida por él mismo como director de la institución, el tam-tam, instrumento exótico en nuestra música de aquella época, el corno inglés. Con esta gran paleta orquestal el compositor hace uso de los procedimientos colorísticos propios de la escuela sinfónica francesa. Su estilo se apoya más en el uso de la percusión -especialmente en los instrumentos accesorios como triángulo, pandereta, platillos- y en las múltiples posibilidades sonoras de las cuerdas, que en el uso de efectos de los instrumentos de viento-madera y viento-metal, que presentan una escritura más bien convencional.

La orquesta es la siguiente:

Piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en La, 2 fagotes (3,3,2,2).

4 cornos en Fa, 3 trompetas en Do, 3 trombones, tuba (4,3,3,1).

Timbales

Percusiones 1: triángulo, pandereta, tam-tam.

Percusiones 2: caja, castañuelas, platillos de choque, gran caja.

Arpa, celesta.

Cuerdas

### 2.1. *El programa*

La sinfonía sigue un programa de imágenes y hechos que suceden a lo largo de una jornada de peregrinación: la romería, la llegada al pueblo, la fiesta y el baile popular y en la retreta la tarde. El lugar al que se refiere es la población de Chiquinquirá, en el departamento de Boyacá, lugar de culto católico conocido desde principios del siglo pasado como *el pueblo de La Virgen Milagrosa*.

Los movimientos y sus secciones interiores describen momentos, hechos, emociones y personajes de la jornada, y cada tema sugiere un momento de alegría de los campesinos, de baile, de pausa, o bien de calma y tranquilidad al margen de la fiesta. Las diferentes etapas del camino están relacionadas con los constantes cambios de *tempo* que se suceden aparentemente sin ninguna lógica pero que, como veremos en el capítulo del análisis, están organizados regularmente de acuerdo con la estructura temática.

Los títulos de los cuatro movimientos son ilustrativos:

I. En camino hacia el pueblo de la Virgen Milagrosa. El amanecer - las romerías

II. El pueblo en fiesta

III. La tarde; en los alrededores

IV. Baile popular

Cada movimiento adopta una estructura más bien clásica, aunque desde el punto de vista formal, el compositor no sigue los patrones estrictamente. Pero en este caso se observa apego a la tradición romántica, que aún conservaba las formas más representativas. Así, encontramos un *Allegro de sonata* para el primer movimiento, un *Scherzo* como segundo movimiento, forma *Lied* (tripartita) para el tercero, y en el cuarto movimiento, se sigue una forma libre.

Los episodios se suceden y van asociados a la música, al cambio de tonalidad y de tempo; nuevos temas van apareciendo de acuerdo con los sucesos de la jornada. El día comienza con la introducción del primer movimiento. Haciendo un trémolo en *pianissimo*, en tempo *Lento assai*, los violines describen el amanecer y durante este transcurrir van apareciendo momentáneamente otros timbres que son cortas intervenciones de los vientos. En el c. 11, se presenta el motivo generador de la sinfonía, tocado por las violas en *divisi*, armonizado por una segunda voz en terceras paralelas. Este motivo está construido sobre una agrupación métrica de compás ternario de división binaria, seguido por uno binario de división ternaria, y luego ternario de división binaria, es decir 3/4 – 6/8 – 3/4, modelo que afectará también a los temas secundarios generados a partir de éste (fig. 1).

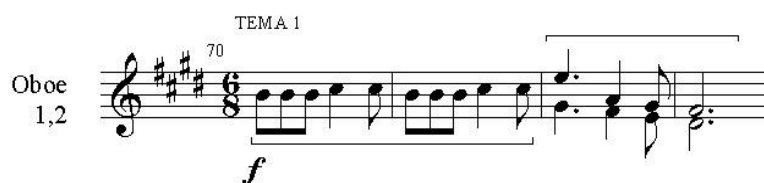
Fig. 1



En el transcurso de la introducción intervienen las maderas alternadamente: clarinetes, fagot, flauta, con apoyaturas dobladas en arpa y celesta y con unos toques leves de triángulo y platillos que, en su conjunto, van perfilando el carácter colorístico de la obra. El motivo generador vuelve a aparecer en el c.30, esta vez en clarinetes, guardando el mismo registro, la misma dinámica y la misma articulación que en el c.11. El pedal de trémolos en cuerdas se mantiene durante toda la introducción, hasta que, una vez reunidas las gentes, comienza la romería.

La marcha de los campesinos comienza en el *Allegro* del c. 47. Mediante un *crescendo* rítmico, es decir, que se pasa de figuras de mayor duración a figuras de menor duración, se crea la sensación de más velocidad en el paso y se prepara la entrada del primer tema, en el c. 70, en oboes y clarinetes (fig. 2). Inmediatamente después, lo reiteran los violines, lo extienden de cuatro a ocho compases y, esta vez, aparece doblado por maderas y trompetas. El tema tiene un carácter de marcha con un ritmo naturalmente acentuado de acuerdo con la distribución métrica del compás.

Fig. 2



El siguiente episodio en el camino es la llegada al segundo grupo temático, preparada por un cambio anticipado a la métrica 2/4 y una sensación de paso más acelerado al convertir las figuraciones semicorchea en semicorcheas y hasta llegar a un punto de reposo, el *Meno mosso* del c. 108. Aquí se introduce el segundo tema en compás de 2/4, en primer oboe, primer fagot y primer corno (fig. 3). Es un tema más reposado, con un ritmo de valores más largos, que sugiere un paso más pausado en el camino hacia el pueblo. El andar se mantiene en el acompañamiento de las cuerdas con un ostinato de corcheas.

Fig. 3

D **Meno mosso**

Oboe I,II

Fagot I,II

Corno I,II  
en Fa

El *Allegro* se retoma y se inicia el desarrollo, usando los mismos materiales temáticos de la exposición. En este caso, se introducen variaciones del primer tema en trombones y cornos, siempre conservando la misma estructura rítmica del tema. En el compás 191, aparece un tema nuevo en clarinetes y oboes. Se trata de una idea con ritmo dancístico en aire de bambuco (fig. 4). Está armonizado con una segunda voz en terceras, y presenta una agrupación métrica igual a la del motivo generador, aunque no depende de éste en cuanto a su construcción melódica. El antecedente es presentado por los clarinetes; el consecuente está en los oboes.

Fig. 4

Clarinetes  
191

Oboes  
195



Una nueva pausa en la marcha aparece en el c. 265, donde se retorna al *Lento assai* y aparece nuevamente el motivo generador, pero sólo en su primer inciso, esta vez en violas y violonchelos en lugar del *divisi* de violas original. Durante esta nueva introducción, que sirve de conector o transición hacia la recapitulación del *Allegro*, se alterna también el segundo tema de la exposición, a manera de solo, primero en clarinete y luego en corno (fig. 5).

Fig. 5

**Lento assai**

265

Violas

solo

Violonchelos

Con un *accelerando* de 11 compases, se retoma el paso de los caminantes y se alcanza el *Allegro* de la recapitulación, c. 287. Los caminantes están otra vez en marcha. El primer tema aparece esta vez variado en diferentes aspectos. Se ha extendido a 8 compases y, en su segunda frase, se ha invertido el movimiento melódico en espejo. Otra diferencia es el cambio de color, ya que no es presentado en maderas sino en un violín solo (fig. 6). Inmediatamente después, aparece el segundo tema, sin cambiar la métrica ni el tempo. Éste también ha sido variado en su extensión, en su figuración rítmica, ahora con valores más largos; en este caso, aparece en un violonchelo solo (fig. 7).

Fig. 6

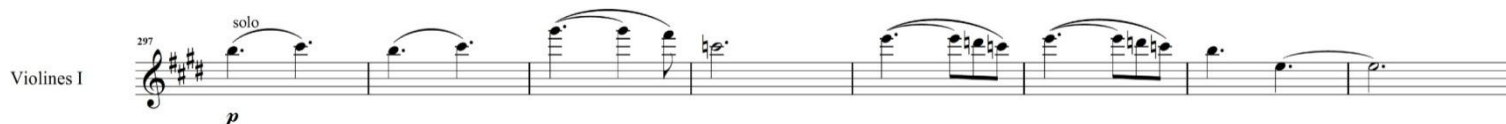


Fig. 7



La corta recapitulación desemboca nuevamente en un tempo más lento, última pausa en el camino antes de llegar a la población, el *Meno mosso* del c. 334. Se trata de un pasaje casi exclusivo de las cuerdas con acompañamiento de arpa, que expone los dos temas del movimiento en un tempo menos movido y extendiendo sus valores originales a negras con puntillo, lo que produce un carácter más lírico, y *legato*. El segundo tema, también variado con los mismos tratamientos, convierte este pasaje en un momento de síntesis del movimiento completo, resumiendo el camino recorrido por los campesinos durante la mañana, que inmediatamente desemboca en la coda, con un gran *tutti* y un movimiento rítmico más rápido que describe la llegada al pueblo.

El segundo movimiento está lleno de motivos rítmicos de baile. La romería ha llegado al pueblo y, desde la entrada se escucha la algarabía de la muchedumbre en la fiesta y las músicas que invaden el espacio. En este movimiento, predominan los temas de danza, pero hay lugar también para los momentos de descanso dentro de la fiesta del pueblo, en los que la música mostrará un carácter más calmado y cambios de orquestación asociados con la emoción del momento.

El tema A del *Scherzo*, c. 1-4, presenta un ritmo lleno de vigor en *Molto vivace*, con figuraciones de corcheas ininterrumpidas (fig.8). Nuevamente encontramos en este tema el patrón métrico 6/8 - 3/4, que cambia la acentuación de las corcheas en grupos de tres, a grupos de dos, estructura que se corresponde en la orquestación con la presentación del antecedente (dos compases de 6/8), en violines primeros, y el consecuente (dos compases de 3/4), en maderas.

Fig.8

**Molto vivace**  
non div.

Violines I

Flauta I,II

Oboe I,II

El tema B, en el c. 19, presenta un esquema de compases 3/4 - 6/8 - 3/4, una construcción más melódica que el tema A, y aunque conserva el esquema del salto de cuarta justa descendente, presenta un diseño más temático que motivico (fig. 9). ( Las letras sobre la partitura corresponden a las letras de ensayo, no a secciones formales).

Fig. 9

A

Violines I

Un nuevo ritmo de danza, de joropo en este caso, se presenta en la sección del *Trio*, c. 63. Hasta ahora, el compositor había incluido aires de bambuco, variados en su rítmica y disposición métrica, pero en esta sección hay un contraste con esta nueva célula rítmica que presentan los metales (fig. 10).

Fig. 10

[C] a tempo (♩=♩.)

The musical score for Fig. 10 is written for five instruments: Corno I,II (Horn I,II), Corno III,IV (Horn III,IV), Trombón I,II (Trumpet I,II), Trombón III/Tuba (Trumpet III/Tuba), and Contrabajos (Double Bass). The score is in 3/4 time, key of D major (two sharps), and features a joropo rhythm. The tempo is marked 'a tempo' with a box 'C' and a note value '(♩=♩.)'. The dynamics include *f* (forte) for the horns, trumpets, and double bass. The score consists of four measures. The first two measures are in 3/4 time, and the last two measures are in 2/4 time. The horns and trumpets play a melodic line, while the double bass plays a rhythmic accompaniment.

Aunque el joropo y el pasillo guardan ciertas similitudes en su construcción rítmica, pertenecen a diferentes tradiciones musicales; a la música llanera, el primero, y andina, el segundo. El compositor debió tener en mente el primero para esta parte, pues se trata de un aire de origen más campesino, a diferencia del segundo, que tiene un origen más bien urbano, que en ese sentido, no concuerda con la tesis del mismo compositor sobre la búsqueda en las fuentes y en las costumbres campesinas como recurso primordial para una música nacional de carácter académico.

Fig. 11

Fig. 11 shows a musical score for measures 91-94. The tempo is marked 'Meno mosso' (D). The score is for Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, and Contrabajos. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 6/8 to 2/4 to 3/4. The music features various dynamics (p, f, pizz.) and articulations (arco, unis.).

En medio de las fiestas, aparece la primera pausa del movimiento (fig. 11). En el c. 91, hay un cambio de tempo a *Meno mosso*, en donde se construye una variación métrica que va disminuyendo el movimiento de la música pero que, poco a poco, reintroduce el tema A del *Scherzo*, esbozando la primera célula rítmica entre trompeta y corno (fig. 12).

Fig. 12

Fig. 12 shows a musical score for measures 124-129. The score is for Corno I,II en Fa and Trompeta I,II en Do. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music features a forte (f) dynamic.

De esa manera, se retoma el ímpetu del *Molto vivace* en el c. 135 y resurge la fiesta. El movimiento finaliza con el tema A orquestado en un gran *tutti* y en *fortissimo*, con una última nota Si del timbal solo.

El tercer tiempo es el movimiento es el contrastante de la sinfonía. De carácter más lírico, *cantabile*, y pastoril, describe un momento de calma fuera del centro de los hechos, cerca del pueblo, pero en presencia de un paisaje campesino. La introducción de cinco compases establece el acompañamiento y el patrón rítmico que darán movimiento al discurso musical. El tempo es un *Tranquillo*, y los violines primeros con sordina presentan el motivo melódico principal de este movimiento. A esto responden las flautas duplicadas por arpa y luego celesta, creando un ambiente calmado gracias al efecto que producen los intervallos de quintas y cuartas y un ritmo pausado pero continuo, según características propias del impresionismo (fig. 13).

Fig. 13

The musical score for Figure 13 is written for three instruments: Arpa, Celesta, and Violines I. The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'Tranquillo'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of five measures. In the first four measures, the Arpa and Celesta play a sustained chord, while the Violines I play a melodic line. In the fifth measure, the Arpa and Celesta play a melodic line, while the Violines I play a sustained chord. The Violines I part is marked 'p' (piano) and 'sordina' (muted). The Arpa and Celesta parts are marked 'p' (piano).

En el c. 13, sobre este acompañamiento arpegiado de clarinetes y luego de flautas, se presenta el primer tema en los violonchelos en su registro agudo. Se trata de una melodía de 12 compases, de carácter lírico, que incorpora el salto de cuarta descendente característico de los temas A y B del segundo movimiento (fig. 14).

Fig. 14

Violonchelos

12

*espress.*



19



Lo sigue un segundo tema, presentado en los primeros violines en *divisi*, de carácter también lírico y *legato* que ha cambiado de modo: Sol menor (fig. 15).

Fig. 15

Violines I

29

*espress.*



La calma del movimiento se ve interrumpida momentáneamente por aires de baile que provienen del centro del pueblo. En el c. 48, aparece un *Allegro* en compás de 3/8 que retoma un ritmo de bambuco (fig.16). En este pasaje, las cuerdas tienen la indicación "golpeando con la punta del arco", (no se trata de *col legno* sino con la crin), y un ritmo de corcheas que cambia a semicorcheas en compás de 6/16, lo que logra un efecto de imitación del rasgueo de tiples y guitarras en la música que se escucha a lo lejos.

Fig. 16

48 **Allegro**  
 Violines I pizz. senza sord. golpeando punta de arco  
 Violines II pizz. senza sord. golpeando punta de arco  
 Violas pizz. senza sord.  
 Violonchelos pizz. golpeando punta de arco  
 Contrabajos pizz.

Un aspecto cómico es la descripción de personajes del pueblo en este episodio. En el c. 72 interviene un borracho en las celebraciones. El fagot tiene ese tema con un movimiento precipitado de cinco grados descendentes. La anotación "un borracho" bajo la parte del fagot es original del compositor (fig. 17).

Fig. 17

73 **Allegro**  
 Fagot I solo  
 un borracho. . .

Luego de este episodio, que se repite, pasa la banda militar representada por los instrumentos de metal y el redoblante (fig. 18). El compositor insinúa un ritmo irregular en el paso de la banda, al insertar un compás de un tiempo en medio de una frase construida en compás de marcha, 2/4.



Fig. 18

E Moderato

Corno I,II  
en Fa

Corno III,IV  
en Fa

Trompeta I,II  
en Do

Trompeta III  
en Do

Después del paso de la banda, se retoma nuevamente el *Tranquillo* inicial y, en el c. 133, reaparecen los dos temas que conforman la primera parte. El compositor va restando densidad a la orquestación y el tema se va fragmentando. En los cinco últimos compases, aparece sorpresivamente el motivo generador de la sinfonía, esta vez en tercer trombón y tuba, indicando que se trata de una nueva introducción al cuarto movimiento (fig. 19). En el último compás, flauta y oboe mantienen un trémolo que enlaza al cuarto movimiento sin interrupción, lo que en el manuscrito del compositor se indica con la expresión *encadena*.

Fig. 19

186

Trombón III  
Tuba

*encadena*

El cuarto movimiento retoma nuevamente los aires de danza predominantes en la obra, en un tempo *Allegro assai*. Una vez más se usa el diseño de alternancia métrica entre compás ternario de división binaria y binario de división ternaria en la construcción de los temas. Para este tiempo el compositor recurre a la forma libre, tomando diferentes temas y *tempi* asociados a los momentos que se suceden pero, en este caso, la estructura juega un papel más significativo que la mera descripción, como veremos en el capítulo de análisis.

El primer tema de danza está asociado con el aire de torbellino, muy popular en el altiplano cundiboyacense. Las cuerdas y las maderas presentan alternadamente dos motivos que conforman dicho tema (fig. 20). Primero, se presenta en los registros medios de la orquesta, luego en los registros graves, como violonchelo y viola, alternando el motivo con fagotes. En toda la sección hay un tratamiento orquestal de poca densidad que incorpora instrumentos por pares con intervenciones cortas, buscando una continuidad a partir de la suma de motivos temáticos y cambios tímbricos, procedimiento propio de la escuela sinfónica francesa.

Fig. 20

Flauta I,II

Oboe I,II

Corno Inglés

Clarinete I,II en La

Fagot I,II

Violines I

*Allegro assai*

arco

pizz.

p

pp

Interviene una vez más un tema en ritmo de bambuco, c. 40, cambiando el tempo por primera vez a *Più mosso*. Este nuevo tempo no interrumpe el paso que se lleva, pues al cambiar a compás de 6/8, se puede guardar el mismo pulso del *Allegro* anterior (fig. 21).

Fig. 21

The musical score for Fig. 21 shows a transition from a 6/8 time signature to a 3/4 time signature. The score is for five instruments: Flauta I,II; Oboe I,II; Corno Inglés; Clarinete I,II en La; and Fagot I,II. The tempo change is indicated by a bracket labeled 'B Più mosso' and 'Tempo 1°'. The Flauta I,II part has a long note in the 6/8 section and a rest in the 3/4 section. The Oboe I,II part has a series of eighth notes in the 6/8 section and a series of eighth notes in the 3/4 section. The Corno Inglés part has a long note in the 6/8 section and a series of eighth notes in the 3/4 section. The Clarinete I,II en La part has a series of eighth notes in the 6/8 section and a series of eighth notes in the 3/4 section. The Fagot I,II part has a series of eighth notes in the 6/8 section and a series of eighth notes in the 3/4 section.

La primera parte se cierra en el c. 79, con una reducción gradual de la orquestación y disminución en el ritmo, cambiando de compás de 3/4 a 2/4, y en un *pianissimo* de metales, lo que conecta con una nueva sección. El tema nuevo de esta sección sigue siendo un aire de danza, pero está más emparentado con el fandango de herencia española que con los ritmos predominantes en el resto de la sinfonía (nótese en la partitura el acompañamiento rítmico de pandereta), lo cual puede justificar la afirmación de Uribe Holguín en su conferencia sobre la música nacional, en la que la consolidación de una música nacional debería partir de la herencia española al ver la carencia de otras fuentes de músicas locales, afirmación no exenta de contradicción en sus tesis (fig. 22).

Fig. 22

80 D unis.

Violines I *f* unis.

Violines II *f*

Violas *f*

Violonchelos *f*

Contrabajos *f*

Fig. 23

97

Oboe I

95 E pizz.

Violines I

Violines II *pizz.*

Violas *espress.*

Violonchelos *f espress.*

Un tema rítmicamente más lento por efecto de los dosillos es introducido en el c. 95 en las cuerdas (fig.23). Sin embargo, el carácter de danza no desaparece ya que las maderas, oboe y flauta, recuerdan el movimiento en figuraciones tomadas del tema anterior.

La fiesta se va calmando y los ritmos de danza van desapareciendo gradualmente, primero con un *Poco mosso* en el c. 152, seguido de un *Sin prisa* c. 159, para dar la entrada a un nuevo tema que se aparece en el *Calmato* del c. 182 (fig. 24). Los ánimos se calman, las gentes reposan y la retreta se toma una pausa. Este tema más introvertido presenta una métrica interna que sigue el mismo patrón de alternancia 3/4 - 6/8 - 3/4 tan citado en otros movimientos.

Fig. 24



En una nueva sección, c. 193, se retoma el *Allegro assai* inicial y comienza un procedimiento constructivo con el motivo generador como protagonista (fig. 25). Es acá donde se destaca el carácter constructivo del movimiento. El motivo se mueve entre metales y maderas, se extiende a partir del segundo inciso, y finalmente se superpone sobre el primer tema del movimiento. Este procedimiento da a la sección un carácter de desarrollo. Para enlazar con la última sección, el compositor retoma la introducción que vimos en el primer movimiento. En seguida, con una indicación de tempo *Tanquillo*, presenta nuevamente los motivos de la introducción original y el motivo generador, que esta vez aparece primero en clarinetes, en su registro y tonalidad original (do# menor), y luego en cornos (fig. 26).

Fig. 25

Fig. 25 is a musical score for four instruments: Clarinete I,II en La, Fagot I,II, Corno I,II en Fa, and Trombón III Tuba. The score is marked with a box containing 'K' and 'Tempo 1°'. The Clarinete I,II en La staff has a measure with a note marked 'a 2' and a dynamic 'p'. The Fagot I,II staff has a measure with a note marked 'p'. The Corno I,II en Fa staff has a measure with a note marked 'p'. The Trombón III Tuba staff has a measure with a note marked 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 26

Fig. 26 is a musical score for Clarinete I,II en La. The score is marked with a box containing 'N' and 'Tranquillo'. The score includes a measure with a note marked 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

El *Tranquillo* va evolucionando desde el c. 253 *acelerando poco a poco* durante 20 compases hasta encontrar nuevamente el tema principal del torbellino en *Tempo 1°* para llegar a la Coda, c. 272, e iniciar por última vez el baile popular dentro de una mezcla de ritmos y motivos, alternando constantemente el motivo generador con el tema principal del movimiento. Todo esto va acompañado por una poliritmia de dos patrones distintos: tresillos en trompetas (las que lo mantendrán hasta el final) y dosillos en fagotes, violonchelos y contrabajos (fig. 27).

Fig. 27

271

**P** Tempo 1°

cresc. sempre al fin

Trompeta I,II  
en Do

Trompeta III  
en Do

Violonchelos

Contrabajos

## 2.2. *Análisis*

En esta parte se hace un análisis formal y armónico de la sinfonía, considerando ambos conceptos como elementos estructurales de la obra. El planteamiento de la forma de cada movimiento se ilustra en cuatro tablas, una para cada movimiento, en donde corresponde un campo a cada elemento: secciones, subsecciones, tonalidad, material temático, número de compás en la partitura, e indicación de tempo.

La sinfonía adopta un lenguaje tonal, algo extemporáneo para 1924, y se presenta en una tonalidad: Mi Mayor. Sin embargo el tratamiento armónico es variado, no siempre tonal, en ocasiones bitonal, en otras modal; hace uso de la escala de tonos enteros y de un cromatismo avanzado. Aun así, cada movimiento tiene una tonalidad central y su respectiva armadura de clave, que guarda relación con la tonalidad principal.

I. Movimiento: Mi Mayor - tonalidad principal

II. Movimiento: Si Mayor - quinto grado

III. Movimiento: Sol Mayor - tercer grado mixto o de la paralela menor

IV. Movimiento: Mi Mayor/Do # menor - bitonalidad del tema, o cierto uso de la pentáfona menor de Do#

En ciertas partes se encuentran pasajes bitonales, como es el caso del final del segundo movimiento, en donde están superpuestos los acordes de Si mayor (acorde de tónica del movimiento), y Mi mayor (acorde de IV grado, o tonalidad principal de la sinfonía), como se ve en el ejemplo de la fig. 28.



Fig. 28

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

Un ejemplo más claro es el tema del cuarto movimiento, que está construido en una doble tonalidad, Mi mayor y su relativa menor, Do# menor. Basta comparar el motivo del segundo violín con el de primer violín. La voz inferior nos da la idea de la tónica Mi mayor, y la voz superior nos muestra un arpeggio de Do# menor (fig. 29). Lo propio sucede en el c. 7 cuando viola y violonchelo toman ese tema.

Fig. 29

Allegro assai

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

Los constantes cambios de tempo obedecen a agrupaciones temáticas dentro de la estructura y a sucesos en el transcurso del programa. Por tanto, el análisis de la obra debe ser integral para entender el uso de elementos como la armonía y los *tempi*, elementos que juegan un papel estructural.

En el primer movimiento, encontramos una forma de *Allegro* de sonata que respeta las partes tradicionales. Hay una introducción lenta, una exposición con dos grupos temáticos, el segundo en una tonalidad que guarda relación con la principal; un desarrollo basado en los temas principales; una vez más, la introducción para conectar el desarrollo con la recapitulación, y una coda (fig. 30).

Fig. 30 I MOVIMIENTO

	Introducción	Exposición			Desarrollo				
Subsecciones		Grupo temático 1	Grupo temático 2	Material temático de cierre	Material de Primer tema	Tercer tema (material nuevo aire de bambuco)	Transición		Introducción secundaria
Tonalidad	Do# menor / Mi Mayor	Mi Mayor	Sol Mayor / Mi menor	(Descenso cromático Sol a Reb)	Do Mayor		Mi Menor	Fa# menor	Do# menor / Mi Mayor
Material temático	Motivo generador	Primer tema	Segundo tema				Tema de cierre		
Nº de compás	11-13	70-73	108-111				254-264		
	11-46	47-107	108-149	150-166	167-190	191-235	236-264		265-286
Tempo	<i>Lento assai</i>	<i>Allegro</i>	<i>Meno mosso</i>		<i>Tempo 1°</i>		<i>Un poco calmato</i>	<i>Tempo 1°</i>	<i>Lento assai</i>

	Recapitulación			Coda	
Subsecciones	Grupo temático 1	Grupo temático 2	Material temático de cierre	Enlace a la coda	Coda
Tonalidad	Mi Mayor	Re mayor / Fa# menor	Si menor	Mi Mayor	
Material temático	Primer tema	Segundo tema			
Nº de compás	297-304	305-312			
	287-304	305-324	325-333	334-372	373-384
Tempo	<i>Tempo 1°</i>			<i>Meno mosso</i>	

Se observa entonces cómo cada cambio de tempo corresponde a un elemento temático o estructural, pero a la vez está asociado, ya sea con los cambios de escena, el ritmo de los caminantes, la música de danza o los estados de reposo.

El segundo movimiento presenta estas mismas características en cuanto a función del tempo y de los cambios armónicos. En este caso, encontramos un *Scherzo*, tratado a la manera clásica de tres secciones *scherzo-trio-scherzo*, y dos subsecciones A y B dentro de cada una. También hay una coda de diez compases construida sobre el tema A del *scherzo* (fig. 31).

Fig. 31 II MOVIMIENTO

	Scherzo			Trio			
Subsecciones	A	B		A	B		
Tonalidad	Si Mayor	Si Mayor		Si menor	La Mayor	Si menor	
Material temático	Tema 1	Tema 2	Tema de cierre	Tema 1 variado		Tema 3	Enlace
Nº de compás	1-11	19-56	57-62	63-75		104-122	123-134
	1-18	19-63	150-166	63-90	91-134		
Tempo	<i>Molto vivace</i> (ritardando)			<i>Molto vivace</i>	<i>Meno mosso</i>		

	Scherzo			Coda
Subsecciones	A	B		
Tonalidad	Si Mayor	Si Mayor	Si menor	Si Mayor / Mi Mayor
Material temático	Tema 1	Tema 2	Enlace	
Nº de compás	135-154	162-174		
	135-161	162-204	205-222	223-233
Tempo	<i>Tempo 1º</i>		<i>Calmato</i>	<i>Tempo 1º</i>

El movimiento lento de la sinfonía está en tercer lugar, lo que demuestra otra clara relación con la sinfonía romántica. El compositor toma la forma ternaria *lied*, con sus partes A-B-A' donde B es altamente contrastante con A por sus contenidos temáticos, pero maneja una relación tonal con la tonalidad paralela, Sol mayor-Sol menor. En este movimiento es donde está presente la mayor parte de imágenes del programa. Es una escena pastoril en el paisaje circundante de la población, que se mezcla con aires de danza lejanos, aparece el borracho del pueblo, la algarabía de las gentes y el paso de la banda marcial tocando un tanto fuera de compás. Nuevamente aquí, la tonalidad y el tempo corresponden con los hechos y las descripciones (fig. 32)

Fig. 32 III MOVIMIENTO

	A				B					A'	Coda
Tonalidad	Sol Mayor		Sol Mayor      Mib Mayor		Si b Mayor	Sol menor      Si b Mayor				Sol Mayor	
Material temático	Tema 1	Tema 2	Tema de baile	Tema de baile	Tema del “borracho”	Tema del “borracho”      Marcha				Tema 1    Tema 2	Motivo generador
Nº de compás	12-24	29-34	48-71		74-86	93-105      106-124				135-144    145-150	186-190
	1-71				72-124					125-163	
Tempo	Tranquillo		Allegro	Tempo 1°	Allegro	Tempo 1°    Allegro    Andante    Allegro    Moderato				Tempo 1°	

Como movimiento final, encontramos una forma libre de cuatro secciones, A, B, C y A', mas una coda construida sobre el tema principal y el motivo generador de la sinfonía. Este movimiento está menos asociado a la descripción de hechos y su característica principal es la construcción de motivos de danza dentro de una estructura de gran escala. Aquí se afianza la tonalidad principal de la obra, Mi mayor, y se consolida el motivo generador como elemento estructural. Se observa que, una vez más, reaparece la introducción de la sinfonía, en su tonalidad original de do# menor, incluido el motivo generador en ritmo de bambuco y el tema principal del movimiento o tema 1, en ritmo de torbellino (fig. 33).

Fig. 33 IV MOVIMIENTO

	A				B			
Tonalidad	Mi Mayor / Do# menor	Sib Mayor	Si menor	Mi Mayor	Do# menor	Do# Mayor	Mi Mayor	Mi menor
Material temático	Tema 1	Tema de baile 1		Tema 1	Tema de baile 2		Tema de baile 1	Tema de baile 2
Nº de compás	1-12	40-49	50-59	69-73	80-84	95-99	140-143	144-151
	1-79				80-151			
Tempo	<i>Allegro assai</i>	<i>Più mosso</i>	<i>Tempo 1°</i>		<i>Più mosso</i> <i>Tempo 1°</i>			

	C			A'			Coda
Tonalidad	(Escala de tonos enteros)	La menor	Mi menor	Mi Mayor		Do # menor	
Material temático	Tema de baile 1	Tema 2	Tema 3	Motivo generador	Tema 1	Introducción de la sinfonía	Mi Mayor
Nº de compás	152-158	159-167	182-186	193-197	224-228	238-252	
	152-192			193-271			272-228
Tempo	<i>Poco mosso</i>	<i>Sin prisa</i>	<i>Tempo 1°</i>	<i>Calmato</i>	<i>Tempo 1°</i>	<i>Tranquillo (acelerando)</i>	<i>Tempo 1°</i>

### 3. Metodología de la copia

Para la edición de la partitura se establecieron tres fases de desarrollo: investigación, estudio de las fuentes y copia digital. Cada fase tuvo, a la vez, diferentes etapas de trabajo, dependiendo del material de estudio. En primer lugar, se dio a las fuentes (partituras), una clasificación y una nomenclatura para identificarlas en el resto del proceso. El estudio comparativo entre las dos fuentes principales permitió establecer los criterios que determinaron la inclusión de indicaciones musicales y textuales faltantes en una o en ambas fuentes, a manera de adiciones editoriales. La clasificación permitió establecer una fuente principal y una secundaria, de acuerdo al uso que se le daría, a la claridad y legibilidad, y sobre todo a su integridad en términos de correcciones y revisiones en una sola partitura.

#### *3.1. Investigación e identificación de las fuentes*

En la fase de investigación, se reunieron fuentes musicales e históricas. La primera fuente es la partitura de la sinfonía, en una copia manuscrita de la partitura que realizó el maestro Eduardo Agudelo a partir del manuscrito autógrafo de Uribe Holguín, como ya quedó establecido. La segunda fuente es el manuscrito autógrafo del compositor. Una tercera fuente es el conjunto de las partes instrumentales copiadas a mano. Estas tres fuentes reposan en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, institución depositaria de la obra de Uribe Holguín. Las fuentes principal y secundaria, fueron los documentos de soporte para la copia y edición durante este proyecto, pero se deberá consultar la tercera fuente, las partes instrumentales, en una revisión final que se hará en una próxima etapa. Cada fuente recibe un nombre de clasificación: Copia manuscrita (CM), Manuscrito autógrafo (MA), Partes instrumentales manuscritas (PIM). Una cuarta fuente musical que no es en este caso una partitura, sino una grabación en cinta magnetofónica, es la que realizara la Orquesta Sinfónica de Colombia en la temporada de 1965 bajo la dirección de Olav Roots, grabación que sirvió como apoyo durante el proceso; su validez radica en que se trata de una versión interpretada en vida del compositor y en vista de que, como veremos, la partitura carece de indicaciones más precisas en determinados lugares, fue de gran ayuda para alcanzar más claridad en varios aspectos.

La investigación histórica se basó principalmente en dos textos: las memorias del compositor ("Vida de un músico colombiano"<sup>10</sup>), y el texto de Martha Enna Rodríguez Melo, "Sinfonía N° 2 de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos"<sup>11</sup>

Con esta primera etapa de la investigación, se reunieron las fuentes históricas y las partituras. La fuente CM se obtuvo en copia física (fotocopia del original) y sirvió como punto de partida para iniciar la edición. La importancia de esta fuente radica en que fue hecha a partir de MA, pero incluye también las correcciones de la revisión que hiciera el compositor en MA. La caligrafía es muy clara y está exenta de correcciones posteriores, lo que permite considerarla como una versión final y, por tanto, fue considerada como fuente principal. La fuente MA, que es el manuscrito del compositor, es una partitura a tinta que incluye anotaciones textuales en lápiz negro y rojo, por fuera de la música, como descripción de personajes e indicaciones de equivalencias en valores de duración para los cambios de métrica, ausentes en CM. Sin embargo, presenta correcciones borradas posteriormente y reescritas nuevamente en muchos pasajes, así como tachones en tinta y reescritura de compases enteros en diferentes instrumentos, lo que sugiere que este pudo haber sido un borrador corregido por el compositor, más no su versión final. En ese sentido se ha preferido a CM como fuente primaria.

Para tener acceso permanente a MA, se realizó la digitalización en fotografía, con lo que se obtuvo una imagen digital de cada folio en alta resolución, facilitando así el acceso y la consulta. Con estas fuentes en mano, se procedió a la segunda fase.

### 3.2. Estudio de las fuentes

En esta segunda fase, se realizó un estudio comparativo de las fuentes CM y MA. Lo primero que se concluyó fue la incorporación de las correcciones en CM, que en MA figuran en lápiz rojo, lo que define a CM como fuente más completa. Aun así, se encontraron puntos en los que unas correcciones no habían sido incorporadas y otros en los que el texto musical se diferenciaba ligeramente, como en el caso de articulaciones, indicaciones de tempo y de métrica. En estos casos se prefirió dejar las anotaciones originales de MA.

---

<sup>10</sup> URIBE HOLGUÍN, Guillermo, *Vida de un músico...*

<sup>11</sup> RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna, *Sinfonía "Del terruño" de...*

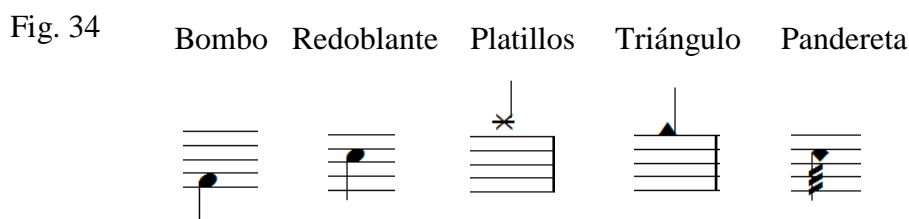
Un claro ejemplo de este caso es la carencia de articulaciones en los vientos, especialmente ligaduras de expresión, lo que deja una posibilidad de interpretación muy aleatoria, sin indicación de frase ni de respiración, procedimiento, por demás, inusual en la escritura de los vientos. A pesar de que se incorporaron muchas de estas correcciones de MA en CM, no se encontraron indicios de una revisión sistemática en ese aspecto, por lo cual en una siguiente fase de corrección, que no se incluye en esta investigación, se debe recurrir al estudio de la tercera fuente: las partes instrumentales manuscritas. Esta fuente PIM es de gran importancia, ya que durante los ensayos de la temporada del año 1965, en su última interpretación en vida del compositor, el director pudo haber recibido del mismo indicaciones en este sentido, y los músicos seguramente habrán tomado nota en las partes de dichas articulaciones y demás expresiones indicadas verbalmente por el director.

Hay un aspecto que llama la atención en cuanto al criterio del compositor en las indicaciones de tempo. En todas las secciones donde se retorna al tempo inicial del movimiento después de haber cambiado a un tempo diferente, el compositor escribe *a tempo*, indicación que figura tanto en MA como en CM. Un ejemplo claro de esto lo encontramos en el primer movimiento, en el *Allegro* del c. 47. Sesenta compases más adelante hay un cambio a *Meno mosso* que se mantiene por cincuenta y nueve compases, y al iniciar nuevamente el mismo material musical del *Allegro*, el compositor inscribe la indicación de *a tempo*, queriendo decir *Tempo I*<sup>•</sup>. Caso que se repite en el compás 287, donde aparece la recapitulación, con el mismo material musical y el mismo tema inicial. Por ello, se ha preferido incorporar en esta edición la inscripción *Tempo I*<sup>•</sup> en lugares donde retoma el tempo inicial, y dejar la indicación *a tempo* únicamente cuando está precedida por un *ritardando* dentro de un mismo discurso musical.

En cuanto a la escritura de la percusión, la fuente CM no es precisa. Carece de indicaciones de instrumentos y no hay claridad en la organización de grupos de instrumentos en la sección orquestal. MA es más clara en ese aspecto, ya que mantiene la escritura en dos pentagramas independientes de los grupos instrumentales a lo largo de los movimientos. Sin embargo, para una lectura más acorde con los estándares actuales en materia de percusión, se incluyeron las convenciones de grafía que identifican cada instrumento en el pentagrama, además del nombre sobre o bajo la línea, como se usa tradicionalmente. Es este sistema, a cada



instrumento le corresponde un espacio o línea, y además se distingue por la forma del punto (cabeza), de la figura (Fig. 34).



Otro aspecto importante que arrojó el estudio comparativo, es el uso de las indicaciones métricas, que difiere en ambas fuentes. Teniendo en cuenta el patrón métrico usado por el compositor en la construcción de motivos y temas y la incorporación de subdivisiones irregulares de los tiempos cuando hay dosillos y tresillos, se genera una confusión por la falta de las indicaciones en cambios de compás y la carencia de los números al pie de los corcheros que indican dosillos, tresillos e incluso cuatrillos. En MA la escritura es simple pero confusa al abordar pasajes que, sin cambiar la métrica, presentan subdivisiones de dosillos y cuatrillos (ejemplo I-97). En CM, por el contrario, se incorpora una indicación métrica nueva cada vez que aparece una subdivisión de este tipo, pero sólo está presente en los instrumentos que llevan ese cambio rítmico, lo cual genera una dificultad adicional en la marcación del compás. En estos casos, se prefirió dejar la escritura original de MA, e insertar los números al pie de los corcheros que indican las subdivisiones irregulares (dosillos, tresillos, cuatrillos).

Por último, se encontró una inconsistencia en ambas fuentes relacionada con la equivalencia del pulso en los cambios de tempo. En pasajes específicos de la partitura, aparece un cambio de tempo ambiguo que provoca una ruptura inorgánica del discurso musical. Un ejemplo está en el segundo movimiento al llegar al c. 91, en donde pasa de *Molto vivace* a *Meno mosso* y no hay indicación de compás, simplemente se sigue en 6/8, aunque, en el siguiente compás, se sugiere un 2/4. En esta edición se ha dejado como aparece en CM, pero es inevitable el cambio abrupto del movimiento rítmico en la continuidad del discurso. Falta ver el resultado que arroje el estudio de las particellas en este aspecto.

Para una mayor claridad, se incorporaron las indicaciones que expresan equivalencias de valores comunes en los lugares donde hay cambios de unidad de tiempo. Es el caso de los compases:

I movimiento cc.191y 272.

II movimiento cc. 53, 65, 92, 94 y 135.

IV movimiento cc. 2, 45, 73 y 137.

Otras adiciones editoriales fueron la unificación de dinámicas en pasajes paralelos, indicaciones que no figuran en ninguna de las dos fuentes, inserción de dinámicas en la percusión de acuerdo con la dinámica de los metales y del pasaje completo, y la inserción de figuras que indican la equivalencia del pulso cuando hay cambio de métrica, mencionadas arriba.

### 3.3. La copia digital

Se establecieron tres etapas para el desarrollo de esta fase. El proceso general constaba de la copia de la partitura mediante el software de edición musical *Finale* en una primera etapa, la corrección en segunda etapa y la edición de las partes instrumentales con la partitura en su versión final. La tercera etapa incluyó la partitura editada e impresa en dos cuerpos: partitura general y partes instrumentales.

Se creó un archivo digital de la partitura general en formato *Finale* por cada movimiento. Durante la copia se usaron CM y MA, en donde MA servía como partitura principal, y CM para constatar correcciones, las cuales se iban haciendo sistemáticamente por secciones instrumentales. Fue así como se encontraron algunos errores en CM de notas y de ritmo, los cuales han sido señalados a lápiz en la copia personal que conservo. De manera que el proceso incluyó a la vez una revisión detallada de CM.

Durante el proceso de copia se tomaron decisiones en cuanto a la inclusión de indicaciones métricas, siguiendo los criterios expuestos más arriba, organización de las percusiones y la inclusión de indicaciones generales, correcta distribución de compases en cada sistema y demás particularidades de la copia. Se dejaron las letras de ensayo originales que aparecen en ambas fuentes y se insertó la numeración de compases tal como en CM.

Por último se incluyeron las indicaciones extra musicales originales de MA (ausentes en CM), relativas a la descripción de los eventos, así como las indicaciones de arcos, también originales.



Una vez terminada la copia, se dio formato a la plantilla orquestal generada previamente, siguiendo los estándares de las publicaciones sinfónicas más reconocidas, como Bärenreiter, Eulenburg, y Boosey & Hawkes. A diferencia de las dos fuentes, la edición presenta pocos compases por sistema, de manera que la legibilidad es más fluida y clara.

Posteriormente se generaron las partes instrumentales desde la partitura general, herramienta muy útil del software usado, y que ofrece una garantía total de correspondencia entre el documento principal y las particellas. Sin embargo, las partes también fueron objeto de edición y formato. De esta manera se crearon archivos independientes para cada instrumento, y por cada movimiento, lo que facilitó el manejo y la manipulación para correcciones o transposiciones, como es el caso de las trompetas, originalmente escritas en Do, pero que para la orquesta actual se imprimieron en Si bemol.

En conclusión, se pudo hacer una copia completa de cada instrumento por separado, incluyendo primeras y segundas partes de vientos, percusiones independientes, y una partitura general que se imprimió, junto con las partes, en un formato de gran tamaño para el uso del director y los músicos de orquesta.

## El montaje con la edición final

Durante el 13 y el 17 de junio del 2011, se realizó el montaje de la Sinfonía N° 2 *Del terruño* de Guillermo Uribe Holguín, con la Orquesta Sinfónica de EAFIT, y se presentó el concierto en esta última fecha. Se utilizó la versión final de la edición en ambos cuerpos, partitura general y partes instrumentales. El proceso estuvo apoyado por el concertino de la orquesta y los jefes de cada sección, quienes expresaron sugerencias, problemas de erratas, cambios de articulación, y generalidades de la lectura y pertinencia de la edición.

El trabajo musical de lectura completa se realizó en tres ensayos, sin mayores dificultades de ejecución ni lectura. Hubo, sin embargo, varias preguntas sobre diferentes indicaciones. En primer lugar hubo discusión en las cuerdas sobre los arcos pedidos y cambios de *pizzicato* a arco y viceversa, particularmente en pasajes extensos. En muchos casos, los músicos pidieron aclaraciones al respecto. En el c. I-159, por ejemplo, el compositor escribe *pizz.* para violines 1° y 2°, y al mismo tiempo indica arcos  , indicación propia de la escritura de cuerdas colombianas, en particular del rasgado del tiple, que es precisamente el efecto que se busca, lo cual descarta un error de la partitura. En el c. I-191 se siguió la indicación del concertino de la orquesta, en el sentido de cambiar la indicación de arcos original, a razón ser más orgánica con la figuración precedente (c. 190), y al mismo tiempo preparar el cambio a *pizz.* inmediato. Casos similares fueron discutidos en el 2° y 4° movimientos, tomando la decisión de arcos más conveniente, pero en la mayoría se respetaron las indicaciones originales del compositor, que a propósito, era un violinista consumado. En todo caso las indicaciones originales quedan como tales en la edición final, y las alternativas quedan como parte del proceso de ese montaje en particular.

En cuanto a los vientos, tampoco hubo mayor dificultad en la lectura e interpretación. Pero se recibieron varias sugerencias en lo que tiene que ver con alteraciones accidentales en algunos pasajes, pues en varios casos, a lo largo de la partitura, faltan las indicaciones de cortesía, es decir el regreso a una nota diatónica luego de haber aparecido alterada durante varios compases, lo cual no siempre es claro, especialmente en un proceso en donde la premura del tiempo de ensayos exige una lectura precisa y rápida. Para la edición se insertaron dichas indicaciones.

Las partes de la percusión demostraron acierto al adoptar la grafía musical estándar para esta sección. Los tres percusionistas de la orquesta tuvieron completo entendimiento del cambio de instrumentos siguiendo esas indicaciones, ya que es un tipo de escritura que manejan permanentemente (ver fig. 34 pág. 42)

Por lo demás, la partitura general fue objeto de una revisión *in situ* durante los ensayos, tomando notas en color rojo y azul, según fueran errores, o erratas, respectivamente. Por ello se pudo deducir que la partitura general fue objeto de variadas anotaciones y correcciones para su última revisión, mientras que las partes instrumentales, que habían sido extraídas y corregidas independientemente, presentaron menos correcciones, pero en su conjunto la edición permitió el éxito del proceso en el montaje y presentación del concierto.

## Comentarios finales

Se hace imprescindible rescatar el patrimonio musical, comenzando por las obras sinfónicas, ya que permiten realizar procesos musicales que involucran un mayor número de ejecutantes bajo un solo propósito y que buscan llegar a grandes públicos.

Al cabo de la realización del proyecto, resulta paradójico darse cuenta que, cien años después de la fundación del Conservatorio Nacional, de la conformación de la primera orquesta sinfónica profesional del país que se convertiría después en la Orquesta Sinfónica de Colombia, de la instauración de un modelo pedagógico de enseñanza formal de la música, de la transformación de las bandas militares en bandas musicales, de la creación de la Banda Nacional y, al margen de posibles aciertos y errores en la gestión de Uribe Holguín como pedagogo, y de sus posturas frente a la música nacional, no exentas de contradicciones, se esté editando hasta ahora la primera partitura de una sinfonía de quien fuera el iniciador de todos estos procesos en el país.

Luego de todo esto, queda la partitura como prueba de los postulados del compositor, síntesis de su vida como músico de formación francesa y su vida como compositor colombiano, que constituye un documento histórico adicional a los documentos que tratan sobre su vida y su obra.

Este proyecto es una contribución al desarrollo en Colombia de una verdadera producción y edición de partituras para ponerlas al alcance de estudiantes, maestros, investigadores y del público, lo que, a la vez, deberá formar parte de un proceso sistemático de recuperación de nuestro patrimonio musical.

## Bibliografía

BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música, 2000.

CORTÉS, Jaime. *La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana*. [www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html) (último acceso: 20 de abril de 2011).

DUARTE, Jesús; NEIRA, Jaime. «Guillermo Uribe Holguín: el visionario pedagogo.» *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 37 N° 53, 2000: 35-55.

DUQUE, Ellie Anne. «Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular.» Página de la Universidad Nacional de Colombia [http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011\\_1.html](http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_1.html) (último acceso: 24 de septiembre de 2009).

—. «Guillermo Uribe Holguín", Compositores Colombianos.» Página de la Biblioteca Luis Ángel Arango <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/trozos/biblio.htm> (último acceso: 24 de septiembre de 2009).

LANGE, Kurt. «Guillermo Uribe Holguín.» *Boletín Latinoamericano de Música, Instituto Interamericano de Música*, 1938: 757-780.

RENDÓN, Guillermo. «Maestros de la música: Guillermo Uribe Holguín (1880-1971).» *Música* N° 51, marzo-abril, 1975: 4-5.

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. *Sinfonía "Del terruño" de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2009.

URIBE HOLGUÍN, Guillermo. *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Voluntad, 1941.